

EL SAJJRA EN LA MÚSICA DE LOS JALQ'A

Rosalía Martínez¹

Es sabido por todos que en los Andes—al parecer ya desde los tiempos pre-colombinos, como testimonia Guaman Poma (1615)—existe una tradición que liga la música a divinidades que habitan generalmente en lugares con agua, vertientes o quebradas. Estas divinidades actualmente se encuentran a menudo asociadas al diablo cristiano y poseen un carácter semi-demoníaco.

Los jalq'a no son una excepción, de manera general consideran que el conjunto de la música es "Sajjra parte", es decir, pertenece al *ukhu pacha*², (quechua, el "mundo de abajo"), y se encuentra en estrecha relación con divinidades llamadas Sajjra, Supay o más raramente "Serenio".

En el interior de esta primera definición de la música como "Sajjra parte", los jalq'a establecen distinciones y algunas músicas son calificadas como más Sajjra que otras. Por otro lado la relación con el Supay puede intervenir en distintos aspectos del proceso musical como el bautizo de los instrumentos o la composición.

Tratar desde un punto de vista general las relaciones de la música con el Supay implica obligadamente poder situarlas en un terreno más vasto, que es el del vínculo que existe entre música y el conjunto del sistema religioso, puesto que, pese a que la música sea Sajjra parte, también se encuentra relacionada con otras divinidades del panteón como son los santos. Me es imposible abordar este tema aquí, tanto por razones de espacio como por el estado actual de mi investigación. Me limitaré a un objetivo mucho más modesto: mostrar cómo el lazo con el Supay crea distinciones en la música, cuáles son estas distinciones y cómo ellas atraviesan distintos planos del proceso musical. No se tratará de un trabajo exhaustivo sino una primera aproximación a esta problemática. Me serviré aquí de tres ejemplos que mostrarán cómo la relación con el Sajjra interviene a nivel de la composición, en la calificación de repertorios y en la construcción del texto musical.

La composición

Los jalq'a distinguen dos maneras diferentes de componer música. La primera consiste en "sacar" melodías del Sajjra, la segunda, reside en la creación de la melodía por el músico mismo. La acción de componer es designada con el verbo quechua *orqoy*, "sacar" o "extraer", así, las melodías se "sacan" de dos lugares distintos: del Supay o de la "memoria".

Para “sacar” melodías del Sajjra debe irse de noche a lugares especiales donde la divinidad se manifiesta: quebradas, rocas blancas o rojas. Es una experiencia secreta y los jalq’a no hablan fácilmente de ella. Algunos de estos lugares tienen una reputación regional y son visitados por campesinos de distintas comunidades; otros, pertenecen a la comunidad o bien son conocidos sólo por un músico. Algunos están especializados en un tipo de repertorio, como el *ariwaqa* de Ravelo que da *waynos malawira*, otros dan melodías según el tiempo del año en que se los visita.

A pesar de las diferencias de circunstancias o de lugar surgen recurrentemente en los relatos que cuentan esta experiencia de “ir al Sajjra”, algunas ideas que muestran cómo, asociado a este modo de composición se encuentra un campo semántico particular; observemos un ejemplo:

... primero llevo al río, cuelgo [el instrumento] y ahí espero, como a las doce ahí oigo, empiezo a silbar así [silbidos], ya está aprendido entonces ese ratito. Cuando acaban de tocar [los Supay], lo sacamos y lo llevamos [el *wayno*], cuando acaban, cuando están tocando no se puede. Ese rato llevamos a nuestra casa, silbamos, silbamos, dormimos, soñamos y al levantarnos al amanecer tocamos y ya sale...

Tres elementos que aparecen en esta narración (y a menudo en otras semejantes) nos interesan particularmente:

- Se trata de una situación de peligro;
- La melodía aparece entera y debe ser escuchada hasta el final;
- La persona debe dormir y soñar antes de que la melodía sea verdaderamente adquirida.

Ir al Sajjra es siempre peligroso pero, ¿de qué peligro se trata? Los riesgos citados más a menudo son los de “volverse loco”, ser “engañado” o ser “tentado”, es decir, ser seducido por el Sajjra para luego ser conducido a un lugar donde él puede matar. Para “tentar”, el Supay se convierte en un ser querido provocando la emoción y engañando la percepción del otro.

Los riesgos van entonces desde volverse loco hasta morir pero en todos los casos pasan por un proceso de transformación de la conciencia, pérdida del contacto con la realidad o de facultades intelectuales como el discernimiento. Si el peligro corrido consiste en perder la conciencia, ¿será percibido el momento en que la persona “escucha” la melodía como un estado cercano a esta pérdida de conciencia?

Las melodías sacadas del Supay son siempre un objeto acabado; podríamos perfectamente imaginar una situación distinta en la cual, a partir de una pequeña fórmula melódica sugerida por el Sajjra, el músico construyera el resto de la melodía. Sin embargo esta posibilidad no es jamás evocada como tal, y por el contrario, el relato insiste en que es peligroso partir antes de haber escuchado “toda la música”, ¿qué implica esto? El hecho de que la melodía esté enteramente terminada excluye un trabajo de construcción musical por parte del músico, construcción, que como veremos más adelante está asimilada justamente al otro modo de composición.

Finalmente, la narración menciona que una vez en la casa se duerme y se sueña. Los actos de dormir y soñar son mencionados como parte del proceso de “sacar” la música, dormir y soñar son una condición necesaria para que la melodía sea adquirida, y el *wayno* no será totalmente integrado hasta que ella sea efectuada.

Tenemos entonces que a este tipo de proceso de composición se asocia un campo semántico en el que se encuentran temas tales como el peligro, la noche, lo secreto, y, fundamentalmente lo que nos interesa aquí, la participación de facultades no-intelectuales como el soñar. Remarcaremos que varias ideas del relato: el peligro de “perder el juicio”, la melodía terminada, la necesidad de soñar, están apuntando a esta característica central de este modo de componer.

Es interesante remarcar el rol que en este tipo de situaciones desempeña la persona:

- Antes que nada, la experiencia es el resultado de la voluntad personal, la melodía no llega de manera sorpresiva ni independiente del deseo del sujeto.
- Hay un desplazamiento, se va a buscar la música a un lugar determinado, ella no se dá como una revelación *in situ*.
- Como he mencionado anteriormente, el verbo utilizado para designar la composición es *orqoy*, (del quechua: sacar, extraer) verbo que propone una participación activa de la persona. Es notable en la descripción que la melodía es considerada prácticamente como un objeto que la persona “saca y se lleva”.

Todos estos elementos sugieren que, por lo menos en algunas etapas del proceso, la posición del sujeto se percibe como activa, no se trata entonces de un proceso de composición en el que la persona reciba pasivamente una melodía venida del exterior.

Pero esta manera de componer no es la única. Tal como mencioné anteriormente, los jalq'a distinguen este tipo de proceso composicional que venimos de ver de otro que ellos llaman “sacar *waynos* de la memoria”.

Con el término castellano “memoria” se designan facultades de orden intelectual, así por ejemplo, un músico que “está en su memoria” se acuerda sin problemas de su repertorio o es capaz de aprender rápidamente una nueva melodía y tocarla. El proceso composicional es descrito así:

Yo pienso que es igual que escribir, para escribir primero piensas, para fundar unas palabras. Igualito también es fundar una canción, de por sí ese ratito no se puede hacer sin pensar también ...

Nos interesa resaltar aquí dos elementos: el relato asimila este método de composición a un trabajo del pensamiento: “primero piensas”, “fundar” una canción no puede hacerse sin pensar; por otro lado, la asociación de la creación musical con la escritura sugiere la idea de conocimiento, de saber, cons-

truir de esta manera la música supone un conocimiento semejante al de escribir (por lo demás altamente valorado).

En resumen podemos decir que los jalq'a distinguen dos procesos distintos de composición musical: el primero, consistente en "sacar" *waynos* de la divinidad Sajjra, pone en relieve actividades de orden no intelectual, el segundo, originado en la "memoria" valoriza la participación del intelecto (conocimiento y pensamiento). Cada uno de estos métodos implica una experiencia particular, una participación específica del cuerpo y de los sentidos, una modalidad del ser.

Los repertorios

Los jalq'a poseen varios repertorios, diferentes tipos de música que ellos consideran como distintos y que poseen características musicales propias. El parámetro musical que caracteriza de manera más evidente cada uno de estos repertorios es la instrumentación, es decir, cada uno de ellos es interpretado por instrumentos precisos o por una combinación instrumental particular.

El conjunto de estos repertorios se organiza en un ciclo musical anual en el que cada uno de ellos ocupa un lugar determinado. La relación entre música y tiempo es tan fuerte que, a un primer nivel, instrumentos y músicas son clasificados a partir de la manera según la cual intervienen en este ciclo anual.

Independientemente del método a partir del cual las melodías que los componen fueron compuestas, algunos de estos repertorios son considerados como "más Sajjra" que otros.

¿Qué implica que un repertorio sea más Sajjra?, ¿con qué distinciones se está jugando para distinguir los repertorios más cerca del Supay de los que son percibidos como más lejanos?

Examinaremos aquí dos repertorios que representan los casos extremos: Carnaval—el "más Sajjra"—y Pascua—el "menos Sajjra".

Carnaval

Como todos sabemos, en la Bolivia andina durante el Carnaval se celebran ritos de fertilidad y de unión. Es la época de las lluvias y el ritual de Carnaval coincide con un momento importante del ciclo agrícola: las primeras plantas comienzan a salir de la tierra.

La música de Carnaval se toca desde el final de Todos Santos, a comienzos de noviembre³ y termina el Domingo de la Tentación, último domingo de Carnaval. Pero los jalq'a instalan la música progresivamente en el tiempo, generalmente se comienza a tocar primero un instrumento: la flauta a aeroducto *thurumi*⁴ o *tarka*, en el mes de noviembre; luego aparece el *batun charango*⁵ y finalmente el instrumento principal, el clarinete *erqe*⁶. La semana de Carnaval será la culminación de este período y todos los instrumentos se tocarán juntos.

Algunas comunidades instalan también la música progresivamente en el espacio; primero los *erqes* son tocados por los pastores en un espacio considerado como no socializado, cumbres de los cerros, ríos, para enseguida, a partir de diciembre, utilizarlos en la comunidad.

El vínculo tal vez más evidente entre la música de Carnaval y el Sajjra lo constituyen justamente los instrumentos. *Erqe*, *thurumi* y *batun charango*, los tres instrumentos de Carnaval son al mismo tiempo los del Supay, y en las semanas que preceden al Carnaval se puede oír en las montañas y quebradas a los Sajjra tocando Carnaval.

¿Pero cómo es pensada y percibida la música de Carnaval?, ¿qué es lo que la distingue de otras músicas?

Tal como en el caso de la composición, asociado al repertorio de Carnaval aparece nuevamente un campo semántico preciso, Le intentaremos despejarlo.

Unas de las primeras ideas que surgen en relación con la música de Carnaval es la de la fecundidad del ganado: los *erqe* son tocados en los corrales para los animales⁷, y también se toca música de Carnaval en las chacras para que “las plantas crezcan bien”. Por otra parte, aunque toda la música aparece ligada al amor, la de Carnaval es la música de la seducción por excelencia. Los instrumentos de Carnaval son tocados por los jóvenes para conquistar las *imillas* y el *erqe* es el instrumento de la comunicación amorosa.

El *erqe* se toca en pareja; *warmi erqe* representa el elemento femenino, y es el instrumento de menor tamaño y *qhari erqe*, el elemento masculino, es el más grande. Los dos elementos se tocan “contestando”; para esto se reparten la melodía (construida con una escala pentatónica), de manera que *warmi erqe*, el elemento femenino, ocupa la parte aguda del registro y *qhari erqe*, el elemento masculino, la parte grave. La “pareja” de instrumentos es tocada por una verdadera pareja humana, es decir un hombre y una mujer, y este es el único caso en que la mujer jalq'a toca un instrumento, que como todos sabemos están en general reservados a los hombres. Con el *erqe* los enamorados “se hablan” de un cerro al otro y aunque sin verse, reconocen la “voz” de la pareja.

El tiempo de Carnaval es un tiempo de intensa actividad creativa, las mujeres tejen apuradas, los hombres tocan música. En Carnaval “los *waynos* andan solos por los campos” y “cualquier *wayno* llora”. La música de Carnaval contribuye a crear esta febrilidad general, como dice una campesina de Potosí:

... después de Todos Santos algunos tocan *erqe* y así nos apuran a hilar, a torcer el hilo y se nos empieza a quitar el sueño. Si no hubiera Carnaval estaríamos como dormidos siempre, los varones nos ayudan a hilar y a torcer, todos se apuran ...

Mas que ninguna otra música del año la de Carnaval produce la emoción, “hace llorar”, “roba el corazón”, como el Sajjra, la música “tienta”, es decir que produce un estado de pérdida de los sentidos:

... La música de Carnaval tienta y *malawira* no. Al tentar la música hace llevar, perderse. Dicen que se vá por una papa y se vá a las rocas. Escucho el *erqe* y me hace doler el corazón, vas a ese lugar y sigue ... te hace llegar a cualquier roca y ahí te puedes morir ...

Vemos entonces que detrás de la música de Carnaval se encuentra un universo semántico semejante al de la situación de “sacar *waynos* del Sajira”: creatividad, emoción y peligro de perder la conciencia. La música de Carnaval parece así provocar un estado especial del ser semejante al del momento de “ir al Sajira”. Tratemos de precisar mejor este estado:

“Si no hubiera Carnaval estaríamos dormidos siempre” nos dice la *mama* de Poto, y a menudo los campesinos dicen que Carnaval “es como para salir de sueño”. Sin embargo, otras versiones en las mismas comunidades dicen que carnaval es “como estar dormido”, ¿cómo será posible que la misma situación pueda ser al mismo tiempo asimilada a “dormir” y a “estar despierto”?

Hemos visto en el análisis de la acción de “ir al Sajira” que ella es asociada a la utilización de facultades no-intelectuales como el sueño, sin embargo hemos también visto que el rol de la persona es fundamentalmente activo, para “sacar” la melodía del Sajira se debe estar en un estado especial, que puede derivar hacia la locura, pero que exige estar atento y concentrado más que pasivo: ¿se estará expresando esta misma actitud cuando se dice que Carnaval es “para despertarse” y al mismo tiempo que es como “estar dormido”?

Agregaremos finalmente una última idea, la música de Carnaval⁸ es reconocida como “muy antigua”, del “tiempo de los *qburus*”, de los animales salvajes no domesticados y que “hablaban como la gente”. Ella se origina así un tiempo mítico anterior a la humanidad actual.

Resumiendo tenemos que el **repertorio de Carnaval** está asociado a:

la fecundidad
la creatividad
la emoción
lo no-intelectual
un tiempo anterior
lo salvaje

Comparemos ahora este campo semántico con el que se encuentra detrás del repertorio de Pascua tocado en *juch'uy charango*.

Pascua

La música de Pascua se empieza a tocar desde el domingo de Tentación y dura hasta Espíritu a comienzos de mayo, es la época de las primeras cosechas. Ningún ritual importante se sitúa en esa época, aunque en algunas comunidades los alcaldes hacen visitas a las familias. Semana Santa, el ritual cristiano correspondiente a estas fechas, no es celebrado en las comunidades.

A las preguntas sobre el origen del repertorio de Pascua se obtienen dos tipos de respuesta: las primeras son de orden mítico, las segundas se refieren al origen concreto y real del repertorio.

¿Que dicen las respuestas?

... Pascua es parejita, tranquilo viene del sol, con bueyecitos, ovejitas. Viene tranquilo, hombre y mujer, tranquilamente viene ch'allando para ver lo que se produce

o bien:

... Pascua viene del valle, del sol, marido y mujer. Con sus caballares, sus ovejitas, trae el maíz en su espalda, ch'alla todas las chacras. Con su charanguito de ella, viene cantando, tocando tranquilamente ...

¿será un santo?

... no sentimos como santo ni nada, solo está llegando para comprar ... *waynito* de Pascua significa que está trayendo su ovejita ...

Y a veces los *waynos* proceden de un gallo:

... *wayno* de Pascua viene de gallo, él hace, al valle van a buscar, de un gallo con cresta ...

En las diferentes descripciones que indican que los *waynos* se originan en este personaje llamado Pascua, aparecen repetidamente algunos elementos que ponen el repertorio en relación con:

- el Sol: Pascua llega del este, del sol;
- la abundancia: viene cargada con plantas y animales;
- lo doméstico: se trata de plantas y animales domésticos;
- la “tranquilidad”: Pascua viene “tranquilamente”: ¿qué es esta “tranquilidad”? Además los campesinos suelen decir que los *waynos* de Pascua son “para escuchar tranquilos” y que con ellos “no se vá tanto nuestro corazón”, ella parece así indicar una calidad de menos emoción. “Tranquilidad” parece oponerse al “apuro” de Carnaval que designa un estado de emoción y febrilidad.

Pero volvamos al gallo: ¿qué quiere decir que los *waynos* procedan de un gallo?

Para designar en general el canto de los pájaros los jalq'a utilizan el verbo *wacqay*, “llorar”, también a menudo el sonido emitido por las aves es designado a partir de onomatopeyas, o bien a partir de lo que los pájaros “dicen”, así por ejemplo el chulupía “dice” *parachi*, *parachi* anunciando la lluvia (*para*). La mayoría de los pájaros “hablan” (*parlan*) aunque a veces los jalq'a no atiendan lo que están diciendo. *Wacqay* “llorar”, designa así el canto de las aves y como sabemos también el sonido de los instrumentos de música.

Pero en algunas comunidades jalq'a el gallo “canta”, *takin*, y el sonido que emite es entonces asociado a la voz humana. A veces los dos primeros cantos del gallo son designados con el verbo “llorar” y sólo el tercero con el verbo “cantar”. El gallo “canta” “porque llega la luz, el día, como persona sabe”:

... el gallo sabe, estudia, sabe leer, después de terminar de pasar clases recién pone a llorar, a cantar, antes que termine clases no llora. Para cantar, para controlar la hora ya saben leer todo ...

o también:

... al gallo ha puesto Dios, para que esté cantando, ordenando la hora ...

El gallo aparece así ligado:

- al conocimiento (el gallo “sabe”, “estudia”);
- al orden (ordena el tiempo);
- y finalmente, a la esfera de Dios, que podemos asimilar al Sol, sabemos que en los Andes se ha producido una identificación directa entre el antiguo culto al Sol y el Dios cristiano (Bouysse-Cassagne & Harris 1987:51).

Ahora observemos el segundo tipo de respuestas, las que se refieren al origen concreto del repertorio:

... Pascua vamos a buscar al valle, de allá sacamos, traemos, los que van a comprar ovejita traen, tocando se vienen ...

En los meses de marzo y abril los campesinos jalq’a van a los valles a comprar animales, en las ferias escuchan los *waynos*, los aprenden y se vuelven tocándolos junto al ganado. Así, las melodías de Pascua llegan **realmente** en la época de Pascua desde el valle y acompañando al ganado, tal como lo describe el mito de la Pascua. De esta manera, el origen real del *wayno* corresponde al origen mítico, como si el mito de la Pascua fuera vivido por los jalq’a cada año en la misma época. Pero ir al valle en estas condiciones implica para los jalq’a un contacto con otros grupos humanos, indígenas o mestizos, y es justamente de esos grupos, fundamentalmente de los mestizos, (“mozos”) que se saca el *wayno* de Pascua. Estos *waynos* son a menudo designados como “extranjeros”, “no son de la cultura” me decía un campesino. El *wayno* de Pascua representa de algún modo lo exterior, lo que viene de afuera.

Resumiendo, aparece en relación con el **repertorio de Pascua** el siguiente conjunto de ideas:

la abundancia
lo doméstico
lo exterior
la “tranquilidad” (menos emoción)
el orden (cómputo del tiempo)
el intelecto (conocimiento)
Dios/Sol

Tenemos entonces que los dos repertorios, Carnaval y Pascua, están ligados a campos semánticos de los cuales la mayoría de las ideas pueden considerarse como opuestas, aunque algunos de sus términos expresen más una oposición de grado (más emoción vs menos emoción) que de contraste.

Carnaval

creatividad
 emoción
 no-intelecto
 tiempo anterior
 salvaje
 Sajjra

Pascua

menos emoción
 intelecto
 doméstico
 Dios/Sol
 orden
 exterior
 abundancia

fecundidad

En los ejemplos que he elegido tratar, no todos los términos realizan su contrario en el campo semántico opuesto, por ejemplo, el contrario de “tiempo anterior” (de Carnaval) no aparece en el repertorio de Pascua. Señalo simplemente que por un lado no he hecho un análisis exhaustivo que muestre el campo semántico en su totalidad, y por otro, que esto forma parte ciertamente de un abanico de posibilidades implícitas que pueden ser realizadas o no.

Hasta aquí hemos derivado estos contenidos a partir del contexto musical, de las circunstancias en las que la música se compone o se toca, o de lo que se dice sobre ella. ¿Qué pasa a nivel de la música misma?, ¿reflejará también ella de alguna manera esta oposición?

El texto musical

Elegiré aquí para comparar los dos repertorios un punto de vista preciso: la manera cómo se organiza el texto, es decir la estructura musical. La elección de este parámetro no es inocente, podríamos haber observado otros elementos como el ritmo, las escalas o el registro por ejemplo. Efectivamente estos elementos son utilizados por los jalq'a para crear distinciones entre los distintos repertorios del calendario. Si he elegido comparar la estructura es porque me parece que justamente es a este nivel que se está creando la distinción fundamental.

Si escuchamos un *wayno* de Pascua, o cualquier otro *wayno* tocado en *juch'uy charango*, encontraremos que tiene una estructura definida, un comienzo, un fin, partes claramente delimitadas fácilmente distinguibles y en las que cada participante, canto o *charango* tiene asignado un rol preciso.

Enunciar todas estas características estructurales parece absolutamente banal porque corresponden en general a las de la música que estamos acostumbrados a escuchar en Occidente.

Sin embargo esto no resulta tan sin sentido cuando esta música es comparada a la de Carnaval.

La música de Carnaval jalq'a es lo contrario de lo que podría considerarse una música de conjunto, es colectiva pero al mismo tiempo voluntariamente

no-coordinada. En cantidades constantemente variables los tres instrumentos, el *thurumi*, el *erqe* y el *batun charango* tocan cada uno por su lado. Aunque a veces en el interior del todo se formen pequeños grupos, algunas muchachas pueden cantar con el *charango*, o una pareja de *erqe* puede tocar junta, en general se evita que dos instrumentos se “encuentren” (*tinkunamushan*) y se busca constantemente el crear desorden.

Es una música sin comienzo, sin fin, sin divisiones ni subdivisiones internas, sin límites definidos. Además se transforma sin cesar; los músicos varones portan dos o tres instrumentos y pasan de uno al otro constantemente, de este modo nunca un momento es igual al siguiente, se tiene la fuerte sensación de un flujo continuo, profuso y en permanente cambio.

Las primeras impresiones que se tienen al escuchar la música de Carnaval son probablemente las de desorden y confusión, ellas no corresponden sólo a una percepción externa al grupo sino también a la jalq'a, puesto que para explicar este tipo de construcción los jalq'a utilizan expresiones como *waj waj* (literalmente “otro, otro”) que podría traducirse como “cada uno por su lado” o bien *chajru*, “mezcla”, que sugiere la idea de confusión.

Sin embargo este desorden aparente está construido a partir de unidades claramente definidas, un instrumento no ejecuta cualquier cosa sino un *wayno* procedente del repertorio de Carnaval de la comunidad. Así, el desorden se construye no con elementos incoherentes sino con la distribución libre de unidades claramente reconocibles.

Pero esta música del desorden es al mismo tiempo la “más Sajjra” del calendario, y esto parece no ser una coincidencia. En general otras músicas consideradas Sajjra, como la de *monos* pueden comportar un elemento de desorden, aunque esto no es obligatorio, mientras que esta posibilidad parece totalmente excluida en la música de Pascua que como hemos visto es “menos Sajjra”. En esta última se debe tocar *tukuy ujlla* “todo uno”, y cualquier desfase temporal entre los distintos intérpretes es considerado como un error de interpretación, “fallan”.

Esta idea de desorden que aparece ligada al carácter Sajjra de la música, nos permite agregar nuevas oposiciones a estos dos universos semánticos que hemos estado dibujando:

<u>Carnaval</u>	<u>Pascua</u>
desorden	orden
confusión	nitidez

Si el repertorio de Carnaval proviene de un tiempo primero, tiempo de lo salvaje, de los *ghurus*, ¿cómo no asociar este desorden a la idea de Caos? Caos del tiempo de una humanidad anterior y que la música reactualiza cada año durante la semana de Carnaval.

Conclusiones

Hemos visto que en cada plano del proceso musical aparecen dos universos semánticos distintos. El primero se encuentra en relación con la música considerada como “más Sajjra” y conlleva valores como lo no-intelectual, lo salvaje, el desorden; el segundo, que se refiere a la música “menos Sajjra” incluye valores contrarios: lo intelectual, lo civilizado, el orden. Estos dos campos semánticos son conocidos ya por los estudiosos de lo andino⁹ y corresponden al *ukehu pacha* “el mundo de abajo” para las músicas Sajjra, y al “mundo de arriba”, *janaj pacha*, para las músicas y procesos “menos Sajjra”; la música está así jugando con las oposiciones de la cosmovisión andina.

Pero antes que nada, toda la música es “Sajjra parte”, es decir, pertenece al “mundo de abajo”. La distinción entre músicas Sajjra, de “abajo”, y músicas “menos Sajjra”, de “arriba”, no interviene más que a un segundo nivel y debe ser relativizada. Como en un juego de muñecas rusas, la música reproduce en su interior la misma oposición de la que ella forma parte en el universo jalq'a.

Finalmente remarcaremos que cada una de las categorías musicales, “más Sajjra” o “menos Sajjra”, implica también una actitud interior y una vivencia corporal diferente: con más emoción, con menos emoción; con tranquilidad, con febrilidad; pensando o soñando. De esta manera lo Sajjra o lo “menos Sajjra” proponen un modo específico de vivir la música, la definen en cuanto experiencia.

Notas

- 1 Universidad Paris X Nanterre, UPR 165, Etudes d'Ethnomusicologie, Musée de l'Homme, Paris.
- 2 Me estoy refiriendo a la división tripartita del cosmos en el mundo andino: *janaj pacha* (quechua, “mundo de arriba”), que designa el cielo, morada de santos, astros y divinidades católicas, *kay pacha* (quech. “el mundo de aquí”) y *ukehu pacha* (“el mundo de abajo”) poblado por divinidades como los Supay.
- 3 Algunas comunidades empiezan sólo en el mes de diciembre, pero todas terminan el domingo de Tentación.
- 4 Este orden puede variar según las comunidades. De todos modos el *batun charango* está tocando otro repertorio (*malawira*) y cuando se dice que “aparece” se señala que comienza a tocar Carnaval, para lo que debe cambiar su afinación.
- 5 El *batun charango* es una versión de gran tamaño del *charango* normal, que puede medir hasta 80 cm de largo.
- 6 El *erge* es un clarinete idioglota. La lengüeta recortada en un tubo de caña se prolonga en un pabellón del cuerno.
- 7 Fundamentalmente se toca Carnaval en los corrales para el 6 de enero, día de la *ch'alla* de los animales.
- 8 Este origen mítico de la música es común a todos los repertorios calificados como Sajjra, la música de *monos* o la de la danza *liweria*.
- 9 Bouysse-Cassagne & Harris 1987:53; Harris 1987; Martínez 1987:48.

Referencias

- Bouysse Cassagne, T. & O. Harris
 1987 “Pacha: en torno al pensamiento aymara”. En *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*. J. Medina, ed. La Paz, HISBOL, 11–59.
- Guaman Poma de Ayala, F.
 1936 *Nueva coronica y buen gobierno* [1615]. París: Institut d'Ethnologie.

Harris, O.

- 1987 "Phaxsima y qullqi. Los poderes y significados del dinero en el norte de Potosí." En *La participación indígena en los mercados surandinos, estrategias y reproducción social, siglos XVI-XX*. O. Harris, B. Larson & E. Tandeter, comp. La Paz, CERES, 235-80.

Martínez, G.

- 1987 *Espacio y Pensamiento I. Andes meridionales*. La Paz: HISBOL.